

La distance du narrateur vis-à-vis de son histoire dans la trilogie de Samuel Beckett

Yo FUJIWARA

Introduction

Les œuvres romanesques de Samuel Beckett écrites en français dans les années 40 sont toutes composées de façon similaire, avec au centre un personnage qui entreprend de raconter une histoire. Dans *Le Calmant*, une des nouvelles qui précèdent les romans écrits directement en français, le personnage principal manifeste son intention en tant que narrateur : «Je vais donc me raconter une histoire».⁽¹⁾ Dans *Molloy*, roman écrit en 1947, le protagoniste confirme cette nécessité de raconter : «Ce dont j'ai besoin c'est des histoires, j'ai mis longtemps à le savoir».⁽²⁾ Et ce besoin de narrer est commun à tous les personnages principaux des nouvelles et des romans de la trilogie. Ils se posent en effet d'abord comme des narrateurs et commencent à raconter leur histoire.

Mais malgré cette volonté affirmée d'emblée, le narrateur perd graduellement la maîtrise de sa narration. Au cours de l'évolution des œuvres de la trilogie : *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*, le narrateur éprouve ainsi de plus en plus de difficulté à raconter une histoire. Les deux premiers romans gardent encore la forme d'une histoire. Dans *Molloy*, Molloy et Moran racontent chacun leur histoire. Quant à Malone, il invente les histoires de Sapo et Macmann. Enfin dans *L'Innommable*, le narrateur

n'est plus en mesure de commencer son histoire comme c'était encore le cas pour les personnages précédents. Le narrateur y est comme frappé de l'impossibilité de raconter.

Notre objectif consiste ici à essayer d'expliquer cette impossibilité à narrer que l'on peut observer dans cette dernière œuvre de la trilogie. En examinant la narration du personnage dans *Molloy*, nous tenterons d'abord de distinguer le discours du narrateur de l'histoire qu'il raconte. Nous analyserons ensuite la remise en cause de la narration et proposerons pour finir une réflexion sur la distance qui sépare le narrateur de l'histoire qu'il raconte, en analysant l'utilisation qui y est faite du passé simple. La réflexion sur les temps verbaux d'Emile Benveniste ainsi que celle de Roland Barthes sont les références essentielles qui guident notre analyse.

I. Le *discours* et l'*histoire*

Après la deuxième guerre mondiale, époque à laquelle Beckett adopte la langue française comme moyen d'expression littéraire, l'auteur met en scène un nouveau type de personnage : le narrateur «Je». Alors que dans les romans écrits en anglais, *More picks than kicks*, *Murphy*, *Watt*, les personnages sont représentés à la troisième personne et que le narrateur reste un simple témoin du récit, dans les romans écrits en français, le personnage se pose avant tout comme un narrateur qui entreprend de raconter un récit.

Avec cette apparition du narrateur, l'œuvre se dédouble : la partie où le personnage parle de sa situation présente et la partie où il raconte son histoire. Le début de ces œuvres consiste toujours à mettre en scène un narrateur. Sur quelques pages, il explique sa situation présente et se

montre comme étant en train de se préparer à raconter une histoire. Dans cette partie, comme il s'agit du temps actuel du narrateur lui-même, le temps utilisé est principalement le présent. Par contre, dans la partie de l'histoire, et comme le personnage dans *Le Calmant* le dit lui-même «Je mènerai néanmoins mon histoire au passé, comme s'il s'agissait d'un mythe ou d'une fable ancienne»⁽³⁾, il utilise les verbes au passé. Examinons maintenant la répartition de ces deux plans en citant le début du second chapitre de *Molloy*.

Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Je suis calme. Tout dort. Je me lève cependant et vais à mon bureau. Je n'ai pas sommeil. Ma lampe m'éclaire d'une lumière ferme et douce. Je l'ai réglée. Elle me durera jusqu'au jour. J'entends le grand-duc. Quel terrible cri de guerre! Autrefois je l'écoutais impassible. Mon fils dort. Qu'il dorme. La nuit viendra où lui aussi, ne pouvant dormir, se mettra à sa table de travail. Je serai oublié.

Mon rapport sera long. Je ne l'achèverai peut-être pas. Je m'appelle Moran, Jacques. On m'appelle ainsi. Je suis fichu. Mon fils aussi. Il ne doit pas s'en douter. Il doit se croire au seuil de la vie, de la vraie vie. C'est d'ailleurs exact. Il s'appelle Jacques, comme moi. Ça ne peut pas prêter à confusion.

Je me rappelle le jour où je reçus l'ordre de m'occuper de Molloy. C'était un dimanche d'été. J'étais assis dans mon petit jardin, dans un fauteuil de rotin, un livre noir fermé sur mes genoux. Il devait être vers les onze heures, trop tôt encore pour aller à l'église. [. . .]

Il faisait beau. Je regardais vaguement mes ruches, les sorties et les rentrées des abeilles. J'entendais sur le gravier les pas précipités de mon fils, ravi dans je ne sais quelle fantaisie de fuites et de poursuites. Je lui criai de ne pas se salir. Il ne répondit pas.⁽⁴⁾

Dans cet exemple, la distinction des deux plans nous semble nette. Dans les deux premiers paragraphes, le narrateur indique sa situation ac-

tuelle et mentionne la présence de son fils. Les temps des verbes utilisés sont le présent, le passé composé, le futur et l'imparfait. «Il est minuit» situe dans le temps et «Je me lève cependant et vais à mon bureau» indique le lieu où il est. Ces deux paragraphes rendent ainsi compte de la situation présente du narrateur.

Le récit commence à partir du troisième paragraphe. La phrase «Je me rappelle le jour où je reçus l'ordre de m'occuper de Molloy» marque le passage d'un plan à un autre. Nous trouvons ici pour la première fois l'utilisation du passé simple. C'est le verbe «reçus» qui marque la constitution d'un nouveau plan : celui de l'histoire. Dans cette partie, le narrateur s'exprime au passé simple et à l'imparfait. Alors que le passé simple est employé pour faire avancer le récit, l'imparfait met en place l'arrière plan sur lequel il se déroule. Dans les phrases «Je lui criai de ne pas se salir. Il ne répondit pas», les deux verbes au passé simple marquent des événements qui se succèdent dans le temps. Par contre, les phrases décrites à l'imparfait «C'était un dimanche d'été. J'étais assis dans mon petit jardin» indiquent le temps et le lieu avant lesquels se déroulent les événements. L'utilisation de l'imparfait rend compte de la toile de fond de l'histoire.⁽⁵⁾

Le second chapitre de *Molloy* se répartit ainsi en deux plans et les temps verbaux marquent le passage de l'un à l'autre : la situation actuelle du narrateur et l'histoire de son expérience. Mais comme le narrateur utilise également les verbes au passé : le passé composé et l'imparfait, pour expliquer sa situation actuelle, ce n'est pas la confrontation du présent et du passé qui est pertinente pour faire cette distinction. C'est en fait l'opposition du passé composé et du passé simple qui est déterminante. Dans le chapitre «Les relations de temps dans le verbe français»,⁽⁶⁾ Emile Benveniste explique la différence entre ces deux formes du passé par l'opposition de deux concepts : le *discours* et l'*histoire*.

Selon Benveniste, la distinction entre le *discours* et l'*histoire* relève de deux systèmes d'énonciation différents. Le temps, la personne, la modalisation⁽⁷⁾ sont les trois critères avec lesquels Benveniste distingue ces deux plans. D'abord, dans l'énonciation historique, les temps des verbes utilisés sont le passé simple, l'imparfait et le plus-que-parfait. En ce qui concerne la personne, c'est la troisième qui est en jeu. Quant à la modalisation, toutes les marques d'énonciation subjective du narrateur sont effacées : «Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes».⁽⁸⁾ Le discours par contre est défini d'abord par l'emploi de tous les temps sauf le passé simple. A propos de la personne, nous trouvons l'utilisation libre de toutes les formes personnelles, «aussi bien *je / tu*, que *il*».⁽⁹⁾ En ce qui concerne la modalisation, le sujet d'énonciation adhère aux contenus énoncés : les repérages se font par rapport à lui.

Certes, la distinction de ces deux plans n'est pas forcément catégorique. Le plan historique «pur», autrement dit l'énonciation de la «modalisation zéro», serait «une abstraction sans réalité».⁽¹⁰⁾ Mais dans la répartition de ces deux plans, l'importance réside dans le fait que chaque énoncé implique des degrés dans la distance énonciative. Alors que dans l'énonciation du discours, «*il a fait* [. . .] met l'événement passé en liaison avec notre présent».⁽¹¹⁾ Dans l'énonciation historique, «*il fit* objectivise l'événement en le détachant du présent».⁽¹²⁾ C'est le degré d'adhésion que le locuteur manifeste à l'égard de son énoncé qui détermine la répartition de chaque énoncé dans ces deux systèmes.

Dans l'exemple de *Molloy* cité plus haut, nous constatons donc un cas particulier du point de vue de la définition de Benveniste : le pronom de la première personne avec le passé simple.⁽¹³⁾ Dans la phrase : «Je me rappelle le jour où je reçus l'ordre de m'occuper Molloy», puisque le «je» de la proposition subordonnée est suivi par un verbe au passé simple, ce «je»

appartient au plan historique. Bien que la proposition principale : «Je me rappelle le jour» appartienne au plan du discours et indique que l'histoire narrée exprime l'expérience du narrateur, le «je» de la proposition subordonnée se détache du présent de la narration. Il est «un personnage rejeté dans un lointain, daté par un repère relatif au contexte».⁽¹⁴⁾ Dans *Molloy*, le «je» de l'histoire est mis à distance du «je» du discours ; ce «je» peut ici se traduire comme un «il».⁽¹⁵⁾

Les œuvres de la trilogie de Samuel Beckett comportent ainsi deux plans d'énonciation : le *discours* et l'*histoire*. Mais, à la différence de l'exemple de *Molloy* cité plus haut, cette distinction n'est pas toujours nette et, au fil du texte, ces deux plans se superposent souvent.

II. L'intervention du narrateur dans l'histoire qu'il raconte

Pour expliquer l'enchevêtrement des deux plans, Benveniste cite le cas de l'insertion du *discours* dans l'*histoire* : «Chaque fois qu'au sein d'un récit historique apparaît un discours, quand l'historien par exemple reproduit les paroles d'un personnage ou qu'il intervient lui-même pour juger les événements rapportés, on passe à un autre système temporel, celui du discours».⁽¹⁶⁾ Dans le premier chapitre de *Molloy*, la narration du personnage est beaucoup plus redondante que celle de Moran dans le second chapitre. Le narrateur commence à raconter son histoire, mais arrête sans cesse sa narration.

C'est ainsi que je vis A et B aller lentement l'un vers l'autre, sans se rendre compte de ce qu'ils faisaient. C'était sur une route d'une nudité frappante, je veux dire sans haies ni murs ni bordures d'aucunes sortes, à la campagne, car dans d'immenses champs des vaches mâchaient, couchées et debout, dans le silence du soir. J'invente peut-être un peu, j'embellis peut-être, mais dans l'en-

semble c'était ainsi. Elles mâchent, puis avalent, puis après une courte pause appellent sans effort la prochaine bouchée. Un tendon du cou remue et les mâchoires recommencent à broyer. Mais c'est peut-être là des souvenirs.⁽¹⁷⁾

L'introduction de l'histoire est marquée par un verbe au passé simple : «je vis». Mais dans cette citation, au lieu d'enclencher le récit, le narrateur ajoute sans arrêt un commentaire sur ce qu'il vient de dire. Nous voyons ici quatre exemples de l'intervention du narrateur dans l'histoire. 1) Dans la deuxième phrase, la proposition «je veux dire sans haies ni murs ni bordures d'aucunes sortes» rend compte d'une explication complémentaire sur les termes «une nudité frappante» dans la proposition précédente. 2) La proposition «car dans d'immenses champs des vaches mâchaient, couchées et debout» présente la raison pour laquelle le narrateur considère le lieu de la scène comme étant «à la campagne». 3) La troisième phrase «J'invente peut-être un peu, j'embellis peut-être, mais dans l'ensemble c'était ainsi» montre bien l'attitude indécise du narrateur vis-à-vis de son histoire. 4) Dans la sixième phrase «Mais c'est peut-être là des souvenirs», le narrateur suggère l'appartenance de l'histoire à son expérience. Mais en employant l'adverbe «peut-être», il garde pourtant une attitude ambiguë envers son histoire.⁽¹⁸⁾

Dans cet exemple, l'énoncé sur le plan de l'histoire est toujours suivi par un commentaire du narrateur. Ce dernier jette sans cesse un regard sur ce qu'il vient de dire et exprime un point de vue réflexif. Alors que Benveniste mentionne l'insertion du plan du discours dans le plan historique en citant le cas où le narrateur juge «les événements rapportés», la remise en cause de l'histoire dans *Molloy* porte plutôt sur les doutes du narrateur vis-à-vis de son histoire.

Remarquons ici que cette remise en cause de l'histoire est une carac-

téristique que partagent les œuvres romanesques d'après-guerre. Déjà dans *L'Expulsé*, nouvelle écrite en 1946, le narrateur témoigne une indifférence envers le récit qu'il vient de finir : «Je ne sais pas pourquoi j'ai raconté cette histoire. J'aurais pu tout aussi bien en raconter une autre. Peut-être qu'une autre fois je pourrai en raconter une autre. Ames vives, vous verrez que cela se ressemble».⁽¹⁹⁾ Dans *Malone meurt*, Malone sent plus de difficulté à raconter ses histoires que les narrateurs dans les œuvres précédentes. Le récit qu'il est en train de raconter n'est pas tout à fait ce qu'il voulait qu'il soit et il laisse voir sa déception «Quelle misère».⁽²⁰⁾

L'indifférence, le doute, la déception. Voici les sentiments avec lesquels le narrateur revient sur son histoire. Le narrateur se sent ainsi détaché de son histoire et n'éprouve plus d'intimité avec elle. A quoi tient ce sentiment de distance? Une des clefs pour éclaircir cette question nous semble résider dans le caractère du passé simple. En nous référant aux études de Roland Barthes sur les temps verbaux, nous examinerons pour finir la différence qui existe entre la réalité du narrateur et l'histoire qu'il tente de narrer.

III. La distance entre le narrateur et son histoire

Il faut d'abord mettre en avant le fait que dans les années 1930–1940, les œuvres romanesques en France ont connu un changement concernant l'usage des temps verbaux. Dès 1938, examinant les romans américains contemporains, Jean-Paul Sartre «faisait du passé composé le temps naturel du roman moderne».⁽²¹⁾ A la même époque, Albert Camus écrivait *L'Etranger*, roman qui se distingue, comme on le sait, par son emploi du passé composé.

L'analyse de Roland Barthes sur l'usage du passé simple nous semble avoir vu le jour dans ce courant de l'époque. Dans *Le Degré zéro de l'écriture*, publié en 1953, l'auteur observe la fonction de «chaîne causale»⁽²²⁾ du passé simple. «Retiré du français parlé, le passé simple, pierre d'angle du Récit, signale toujours un art ; il fait partie d'un rituel des Belles-Lettres. Il n'est plus chargé d'exprimer un temps. Son rôle est de ramener la réalité à un point, et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience, orienté vers une liaison logique avec d'autres actions, d'autres procès, un mouvement général du monde».⁽²³⁾ Il est assez significatif que Barthes ait opposé la «liaison logique» du récit raconté au passé simple à «la multiplicité des temps vécus et superposés» de la réalité. Le rôle du passé simple consiste ainsi à simplifier la complexité de l'expérience réelle et à construire un monde qui a sa logique, c'est-à-dire un monde stable. C'est en reconnaissant cette fonction du passé simple que Barthes considère le passé simple comme «l'expression d'un ordre».⁽²⁴⁾

Or, contrairement à cette stabilité de l'histoire, la réalité du narrateur se caractérise d'abord par son ambiguïté, par son aspect «dissous». Le narrateur ne saisit pas exactement sa situation actuelle et se sent enveloppé d'«un anonymat».⁽²⁵⁾ Dans *Molloy*, par exemple, le narrateur ne maîtrise pas le mouvement des seize pierres à sucer qui circulent entre ses quatre poches et sa bouche. Dans *Malone meurt* encore les objets du narrateur ne cessent de sortir du champ de ses possessions pour y revenir et ainsi de suite, et il ne réussit pas à dresser un inventaire définitif. La réalité du narrateur se présente fondamentalement comme informe et sans arrêt en train de se dissoudre et est donc essentiellement inapte à s'organiser et à s'articuler selon l'ordre et la logique d'une histoire, c'est-à-dire, sous une forme ou une autre, d'un sens qui se déploie.

La mise à distance du narrateur par rapport à son histoire s'explique donc par cette antinomie qui existe entre l'ambiguïté l'instabilité de la réalité du narrateur et la stabilité inhérente à tout récit. Le narrateur dans *L'Innomable* désapprouve ainsi les personnages dont il a raconté les histoires auparavant : «Ces Murphy, Molloy et autres Malone, je n'en suis pas dupe. Ils m'ont fait perdre mon temps, rater ma peine, en me permettant de parler d'eux, quand il fallait parler seulement de moi, afin de pouvoir me taire».⁽²⁶⁾ Pour le narrateur, les histoires de Murphy, Molloy et Malone n'ont été que des mensonges et il ne peut les considérer comme siennes. Ce à quoi il aspire, c'est au récit de sa propre histoire récit aussi impossible que les inventaires de Malone, comme nous venons de le voir.

Conclusion

«Mais quant à traiter cette histoire un peu à fond, [. . .] que j'espérais la mienne, proche de la mienne, le chemin de la mienne, je n'y ai jamais songé. Et si j'y songe à présent, c'est que mon histoire à moi, je désespère de l'atteindre».⁽²⁷⁾ Le narrateur de *L'Innomable* se trouve ainsi dans une contradiction ; il souhaite raconter son histoire à lui, mais il sait en même temps l'impossibilité de son entreprise.

Pour éclaircir cette contradiction sur laquelle se heurte le narrateur de cette dernière œuvre de la trilogie, nous avons d'abord mis en avant le fait que la plupart des œuvres narratives de cette époque se composent de deux plans : celui où le narrateur parle de sa situation actuelle et celui où il raconte son histoire. Distinction qui renvoie à la différence des plans d'énonciation, celui du *discours* et celui de l'*histoire*, telle que Benveniste les a définis. Le narrateur utilise principalement les verbes au présent et au passé composé quand il se situe sur le plan du discours et il raconte au

passé simple et à l'imparfait quand c'est sur le plan historique qu'il se place. Mais malgré la clarté de l'explication de Benveniste, cette distinction n'est pas catégorique dans les œuvres de Beckett. Dans la première partie de *Molloy*, le narrateur arrête sans cesse son histoire et revient sur ce qu'il vient de dire. De même, dans *Malone meurt*, le narrateur témoigne de la déception quant à la qualité de son histoire et dans *L'Innommable*, il n'est même plus en mesure de commencer son récit.

L'impossibilité de narrer une histoire dans *L'Innommable*, ainsi que la remise en cause de l'histoire dans les nouvelles et les romans précédents, peuvent s'expliquer par l'écart entre la stabilité l'ordre qu'implique nécessairement toute histoire et l'équivoque, la dissolution inhérente à la réalité du narrateur. Une vraie histoire aussi bien qu'une histoire vraie sont et seront toujours hors de la portée du narrateur.

NOTES

- (1) *Nouvelles et Textes pour rien*, Minuit, 1958, p. 39.
- (2) *Molloy*, Minuit, 1951, rééd. coll. «double», 1994, p. 15.
- (3) *Nouvelles et Textes pour rien*, *Op. cit.*, p. 41.
- (4) *Molloy*, *Op. cit.*, p. 125–126.
- (5) Cf., Harald Weinrich, *Le Temps*, trad. fr., Seuil, 1973, p. 115.
- (6) Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Gallimard, coll. «Tel», 1966, p. 237–250.
- (7) Quant au terme «modalisation», nous en réservons l'usage à ce qui concerne le degré d'adhésion du sujet d'énonciation aux contenus énoncés.
- (8) *Ibid.*, p. 241.
- (9) *Ibid.*, p. 242.
- (10) Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Belin, 1993, p. 66.
- (11) Emile Benveniste, *Op.*, *cit.*, p. 249.
- (12) *Ibid.*, *loc. cit.*
- (13) Cette combinaison, qui n'est pas d'ailleurs le cas particulier aux œuvres de Beckett, se voit souvent dans les mémoires et le récit autobiographique. Cf. Anne Herschberg Pierrot, *Op. cit.*, p. 68.

- (14) Anne Herschberg Pierrot, *Op. cit.*, p. 74.
- (15) Cf. *Ibid.*, p. 68.
- (16) Emile Benveniste, *Op., cit.*, p. 242.
- (17) *Molloy*, *Op. cit.*, p. 9.
- (18) Dans la citation, les quatrième et cinquième phrases sont au présent. Mais il s'agit du présent historique et elles appartiennent au plan de l'histoire.
- (19) *Nouvelles et Textes pour rien*, *Op. cit.*, p. 37.
- (20) *Malone meurt*, Minuit, 1951, p. 27.
- (21) Cf., Dominique Maingueneau et Gilles Philippe, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, Nathan, 2000, p. 27–28.
- (22) Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil, coll. «Point», 1953, p. 26.
- (23) *Ibid.*, p. 25–26.
- (24) *Ibid.*, p. 26.
- (25) *Molloy*, *Op. cit.*, p. 40.
- (26) *L'Innommable*, Minuit, 1953, p. 28.
- (27) *Ibid.*, p. 42.